

La estrategia cromática de *Arrebato*: vanguardia, experimentación y valores psicológicos del rojo en la puesta en escena cinematográfica¹

Raúl Álvarez-Gómez²

Recibido: 10 de octubre de 2019 / Aceptado: 23 de marzo de 2020

Resumen. ¿Los estudios publicados sobre *Arrebato* (Iván Zulueta, 1980) se centran en el lenguaje experimental de la película y en la condición de *rara avis* que esta ocupa en el panorama del cine español de la Transición (1975-1982). Este trabajo propone un estudio formal de la puesta en escena del film, y, en concreto, de una estrategia cromática basada en el uso psicológico del color rojo mediante la cual el director vincula los estados de ánimo arrebataos que sacuden a los tres protagonistas (José, Pedro y Ana) con los temas centrales del discurso de la película: el vampirismo, las adicciones, la infancia y la inmortalidad. Se establece así un relato formal icónico en el que los distintos objetos y elementos rojos que aparecen en cada escena cumplen una función narrativa y simbólica que habla tanto del contexto histórico español de la época como de las tendencias del cine experimental del momento.

Palabras clave: Arrebato; cine contemporáneo; estrategia filmica en rojo; psicología del color en el cine; puesta en escena cinematográfica.

[en] The chromatic strategy in *Arrebato*: avant-garde, experimentation and psychological values of the color red in the cinematographic staging

Abstract. The studies published on *Arrebato* (Iván Zulueta, 1980) focus on the experimental language of the film and on the condition of *rara avis* that it occupies in the panorama of Spanish cinema of the Transition (1975-1982). This work proposes a formal study of the staging of the film, and, in particular, of a chromatic strategy based on the psychological use of the red color through which the director links the rapturous moods that shake the three protagonists (José, Pedro and Ana) with the central themes of the film's discourse: vampirism, addictions, childhood and immortality. It is thus established an iconic formal story in which the different red objects and elements that appear in each scene fulfill a narrative and symbolic function that speaks both of the Spanish historical context of the time and of the tendencies of the experimental cinema of the moment.

Keywords: Arrebato; Contemporary Cinema; Film Strategy in Red; Color Psychology in Cinema; Film Staging.

Sumario: 1. Introducción y objetivos. 2. Marco teórico. 3. Metodología. 4. Desarrollo. 4.1. Infancia y rojo pasión. 4.2. Rojo perversión y vampirismo. 4.3. Rojo penetración y adicciones. 4.4. Rojo fascinación e inmortalidad. 5. Conclusiones. Referencias.

¹ Artículo financiado por el Proyecto I+D: “La crisis del European Dream: hogar, identidad y éxodo en las artes audiovisuales” (HAR2017-85846-R). Ministerio de Economía, Industria y Competitividad: Subprograma de Proyectos de Investigación Fundamental no Orientada.

² Universidad Rey Juan Carlos (España)
E-mail: raul.alvarez@urjc.es
<https://orcid.org/0000-0002-2680-8660>

Cómo citar: Álvarez-Gómez, R. (2020) La estrategia cromática de *Arrebato*: vanguardia, experimentación y valores psicológicos del rojo en la puesta en escena cinematográfica. *Arte, Individuo y Sociedad* 32(4), 935-949.

1. Introducción y objetivos

En una de las escenas más icónicas de *Arrebato* (Iván Zulueta, 1979), el director de cine José Sirgado (Eusebio Poncela) descubre la existencia de un extraño fotograma rojo en una cinta de Súper 8 que le ha enviado su amigo Pedro P. (Will More), un cineasta amateur obsesionado con superar la narrativa fílmica convencional. Lo extraordinario de ese fotograma es su misma existencia, ya que se corresponde con la parte insensible a la luz que hay entre cada par de fotogramas en una película de celuloide. Lo imposible ha sucedido de tal modo que, parafraseando a Bazin, el cine ha sustituido la mirada de José Sirgado –que es la del espectador– por un mundo más en armonía con sus deseos.

El carácter simbólico que adquiere en la película ese misterioso fragmento de película ha sido y es una fuente inagotable de aportaciones críticas que analizan los significados diversos de la que es, sin temor a exagerar, una de las cimas del cine español de siempre. Fascinados por el poder de atracción de esa mancha roja, los estudiosos vuelven una y otra vez a *Arrebato* para desentrañar sus misterios. Es una llamada poderosa e irresistible, como la del vampiro que reclama cada noche a sus víctimas. Este texto no es una excepción. El fotograma rojo es la clave de bóveda de la película; el cruce de caminos donde confluyen los temas principales que trata Zulueta y sus referencias formales al cine de vanguardia. La pregunta que se impone entonces es: ¿se puede decir algo nuevo sobre *Arrebato* a partir de esta escena, justo cuando se cumplen cuarenta años del estreno de la película?

En el ámbito narrativo parece aventurado aportar matices a las lecturas pioneras de Heredero (1989), Monterde (1990) y Sánchez-Biosca (1990), quienes explican con agudeza la metáfora que propone Zulueta del cine como forma moderna de vampirismo. Para ello se fijan en dos objetos mecánicos que toman como indicios textuales del discurso del director: el fotograma rojo y la cámara de Súper 8 que primero seduce a Pedro P. y luego a José. En el ámbito formal, Pagán (2006) fija con precisión las huellas experimentales en el lenguaje audiovisual de *Arrebato*. Por un lado, vincula el fotograma rojo con el cine de destellos a color de Paul Sharits –véase el cortometraje *N:O:T:H:I:N:G* (1968), cuya narrativa se apoya en la visión de una serie de pantallas parpadeantes de colores– y con la coloración roja que se impone en el metraje de *Schwechater* (Peter Kubelka, 1958). Y por otro, relaciona el efecto vampírico de la cámara de Súper 8 con la teoría del cine-ojo de Vertov.

El camino formal ofrece, sin embargo, una oportunidad de análisis poco o nada explorada hasta la fecha: la consideración del fotograma rojo como evidencia de una estrategia cromática de puesta en escena basada en el empleo de objetos de color rojo que funcionan como catalizadores de los arrebatos que sufre el trío protagonista, formado por José, Pedro P. y Ana (Cecilia Roth). Los carteles de cine en la Gran Vía, los labios y las uñas de Ana, la sangre de los chutes de heroína, el coche de juguete de Pedro P., la cinta de casete que recibe José, el lacre del sobre con películas que

envía Pedro P., álbumes de cromos, lienzos, pañuelos, cortinas, camisas... Se pueden contar hasta quince objetos convertidos en una señal de llamada para los personajes y el espectador, a quienes se invita a participar de cada arrebato.

El propósito de estas páginas es analizar esa estrategia a partir de la identificación de dichos objetos y su adscripción a cuatro categorías –rojo pasión, rojo perversión, rojo penetración y rojo fascinación– que se corresponden con otros tantos valores psicológicos del color rojo. En último término, se trata de demostrar que esos objetos activan en cada protagonista un estado de ánimo arrebatado –infancia (rojo pasión), vampirismo (rojo perversión), sexo y drogas (rojo penetración) e inmortalidad (rojo fascinación)–. La memoria emocional de los objetos sugiere una lectura formal complementaria a las existentes sobre *Arrebato*. La participación acreditada de Iván Zulueta como decorador y diseñador de producción de la película invita a pensar que se trata de un efecto intencionado.

2. Marco teórico

La consideración de un film como película de culto constituye una denominación sensible desde un punto de vista académico. Según Taylor (2001), puede indicar el interés de un grupo de admiradores sin otro criterio de calidad que una cierta conexión emocional, en cuyo caso se puede hablar de películas de culto populares (la serie B de Ed Wood). O, por el contrario, puede sugerir la existencia de una obra singular que abre nuevos caminos expresivos y marca un hito en el desarrollo de una cinematografía, en cuyo caso se puede hablar de películas de culto artísticas (el cine de David Lynch). Es preciso atender a esta distinción cuando se analiza la literatura sobre *Arrebato* porque la mayor parte de autores que se han ocupado del film lo definen precisamente como una película de culto.

Las aproximaciones a la película se apoyan fundamentalmente en dos áreas: la semiótica y la narrativa experimental. La primera aportación relevante se debe a Carlos F. Heredero, quien, aprovechando el décimo aniversario del rodaje del film, reivindicó los logros creativos de su director en *Iván Zulueta. La vanguardia frente al espejo* (1989). Un año después la revista *Archivos de la Filmoteca* dedicó un número monográfico a la película en el que participaron amigos de Zulueta, como los directores José Luis Borau y Eloy de la Iglesia, y críticos y académicos como Vicente Sánchez-Biosca, José Enrique Monterde y Carlos F. Heredero. Tanto el texto fundacional de éste como el número de *Archivos* conforman el primer marco teórico de relevancia sobre *Arrebato*, aún hoy vigente porque contextualiza la película en el cine experimental de la Transición y porque ahonda en la alegoría que traza Zulueta sobre la condición vampírica de la imagen, en general, y del cine, en particular.

El segundo marco teórico de referencia se configura en 2006 con la publicación de *Arrebato... 25 años después*. Se trata de un volumen colectivo, editado por Roberto Cueto, que se aproxima al film de Zulueta mediante un enfoque multidisciplinar que abarca desde la historia del cine español hasta el análisis formal y discursivo. A esta obra corresponde el artículo de Pagàn mencionado líneas atrás. Previamente, en el año 2000 la revista *Banda Aparte* publicó un número especial con textos de Hilario J. Rodríguez, Vicente Sánchez-Biosca y Julio Pérez Perucha, entre otros, pero su línea es continuista con el número, ya entonces imprescindible, de *Archivos*.

Sí destaca por su singularidad la *Guía para ver y analizar Arrebato* (2001), de Francisco Javier Gómez Tarín, que ofrece uno de los estudios individuales más completos de cuantos se han escrito. El autor, de formación semiótica, explora los elementos textuales de la película dentro de un análisis que se desarrolla en dos ámbitos. En el primero se compara la estructura del film con la estructura del *Drácula* original de Bram Stoker. Y en el segundo se relaciona la cámara-vampiro de la película con la fusión del ojo humano y la lente de una cámara de cine que propone Vertov en *El hombre con la cámara* (*Chelovek s kino-apparatom*, 1929).

Otros títulos de referencia para profundizar en las claves de *Arrebato* son *La mirada cautiva. Formas de ver en el cine contemporáneo* (1999), de Juan Miguel Company y José Javier Marzal, y *Una cultura de la fragmentación. Pastiche, relato y cuerpo en el cine y la televisión* (1995), de Vicente Sánchez Biosca. Ambas obras integran un análisis del lenguaje de *Arrebato* en una reflexión acerca de la narrativa audiovisual contemporánea. Por último, cabe destacar un par de ensayos publicados en revistas cinematográficas de prestigio. A saber, «El próximo arrebato: Iván Zulueta» (2010), de Gonzalo de Pedro, en *Cahiers du cinéma-España*, y «*Arrebato*: joyas del cine español» (2010), de Alejandro Acosta, en *Academia*.

3. Metodología

En un intento por reconquistar a José, Ana, de espaldas a un televisor con ruido estático, se dirige a su ex-amante, que ocupa el espacio de la cámara y del espectador, para confesarle porqué se pinta los labios de rojo (Fig. 1). Lo hace por él, que en el pasado la animó a maquillarse porque la encontraba más atractiva. Ana, visiblemente arrebatada a causa de un chute de heroína, le (nos) confiesa que desde entonces está «enganchada» al rojo en todas sus variaciones: «rojo pasión, rojo perversión, rojo fascinación, rojo penetración...». Lo dice susurrando, entre la excitación y el desmayo, poseída por la nostalgia de un pasado que nunca volverá. Como Mina en la novela de Stoker, Ana es una presencia ambigua que tiene un pie en el mundo de la luz y otro en el de las sombras. Sus labios rojos, a menudo entreabiertos, son el catalizador físico que la ayuda a transitar de un mundo a otro.

La confesión de Ana es un indicio expreso de la importancia del color rojo en el desarrollo de la estrategia formal de *Arrebato*. Es, literalmente, el recurso estético que Zulueta emplea para activar y acompañar cada arrebato que experimentan sus personajes. Esta idea acerca la puesta en escena del film a los principios cromáticos de dos corrientes experimentales conocidas y admiradas por su director: el *giallo* italiano y el cine pop de Andy Warhol. Es evidente que *Arrebato* no despliega una escala de colores tan abrumadora como la característica de esas dos tendencias cinematográficas. Pero sí adopta, en su frugalidad de medios, el mismo concepto, esto es, el empleo subjetivo del color como activador de emociones extáticas y estados de ánimo apasionados. También se podría ligar esa táctica con los tintados del cine expresionista, la mayor parte de ellos realizados en amarillo, rojo y azul.



Figura 1. Los labios rojos de Ana (Fuente de la imagen: *Arrebato* (Iván Zulueta, 1980)).

A partir de estas consideraciones, este artículo propone un análisis formal de *Arrebato* centrado en la utilización de objetos y elementos de color rojo con fines alegóricos. No en lo que expresan ni en lo que ocultan como signos visuales, sino en su consideración estética dentro de una estrategia cromática que no ha sido atendida con la suficiente profundidad. El fotograma rojo es uno más de tantos elementos de ese matiz que Zulueta sitúa inteligentemente en muchas escenas para anunciar e inducir un arrebato en sus protagonistas. No es un objeto aislado, sino que forma parte de un conjunto significativo basado en distintos valores psicológicos del rojo. Zulueta, un enamorado de las vanguardias, se revela como un alumno aplicado de la Bauhaus y el neoplasticismo, en tanto traslada al color luz del cine algunos principios del color pigmento enunciados por Albers y Mondrian.

La metodología llevada a cabo comprende tres fases. En primer lugar, se procede a la identificación de los objetos rojos –hay también partes del cuerpo humano– y su adscripción a un estado de ánimo arrebatado, según las teorías psicológicas del color de Heller (2010) y Varichon (2018). El significado psicológico de un color depende de su combinación con otros matices, cada uno en una proporción determinada. Heller enumera una serie de códigos cromáticos que asocian escalas de colores a distintos valores y emociones. En el caso del rojo, la autora señala 105 tonos y 23 códigos. En segundo lugar, se propone un análisis del tratamiento audiovisual que recibe cada uno de estos elementos en términos de planificación, montaje y sonido (su ausencia o su presencia, incluyendo la banda sonora). Y, en tercer lugar, se realiza un análisis de contenido de las escenas más representativas de cada arrebato. El objetivo final es demostrar que hay una vinculación narrativa y formal entre la estrategia cromática de la puesta en escena y los temas más relevantes del discurso de Zulueta.

Esta fórmula tan cara al cine experimental –clave en el cine de Lynch, Cronenberg y Varda– se ha tenido en cuenta parcialmente en los estudios sobre *Arrebato*. Sin ir más lejos, Pagàn (2006) y Gómez Tarín (2001) aprecian el valor de la fotografía de Ángel Luis Fernández. Los tonos azulados y grises con los que este envuelve el relato logran una atmósfera fría e inquietante, típica del film de vampiros que es, en último término, *Arrebato*. La sangre la aporta el fotograma rojo, sí, pero no solo. Hay muchos más «mordiscos».

4. Desarrollo

Los principales estudios sobre *Arrebato* coinciden en señalar cuatro temas nucleares: la infancia, el vampirismo, las adicciones (sexo y drogas) y la inmortalidad. Este trabajo ha identificado los objetos de color rojo que, en la puesta en escena, funcionan como alegorías de dichos temas a través de un matiz que sugiere un valor psicológico concreto mediante su tratamiento audiovisual. La infancia se identifica con un rojo pasión; el vampirismo con un rojo perversión; el sexo y las drogas con un rojo penetración; y la inmortalidad con un rojo fascinación. Es evidente que no existen estas denominaciones en la escala técnica de rojos. Sí se puede, en cambio, calificar cualquier matiz en función de sus atributos psicológicos (Varichon, 2018). Se emplean los mismos sustantivos que pronuncia Ana en su monólogo porque esta escena es reveladora de la estrategia cromática de la película.

4.1. Infancia / rojo pasión

La percepción de la infancia como un territorio puro es una constante en la obra de Zulueta. Los personajes de sus historias, y en *Arrebato* se encuentra su declaración más contundente al respecto, son infelices en el tiempo presente de la narración. El sentido de un arrebato es la vivencia de una emoción que nos desconecta del hoy para sublimar el ayer o el mañana. En *Arrebato* se plantean varios viajes al pasado de cada personaje. De hecho, la película está construida sobre una sucesión de *flashbacks* que explican el vínculo entre José, Ana y Pedro P.

El regreso a la infancia de los tres protagonistas es propiciado por varios objetos de color rojo. Se trata de un rojo impregnado de pasión, pues un viaje a ese instante de la vida supone la recuperación de ese impulso tan caro a la niñez, relacionado con los sueños, la aventura y el deseo. Zulueta dispone estos objetos casi siempre en segundo plano, ligeramente desenfocados, hasta que un personaje los sujeta entre las manos y, ya arrebatado, se detiene en cada uno de sus detalles mientras la música apoya la emoción del momento. Es en esta planificación donde Zulueta exhibe su fantástica habilidad como narrador psicológico.

El pasaporte a la infancia de José viene dado por la contemplación de un álbum de cromos del film *Las minas del rey Salomón* (*King Solomon's Mines*, Compton Bennet y Andrew Marton, 1950). Guardado en un viejo arcón junto con otras colecciones similares, José observa las ilustraciones de cada página con la pasión del niño que fue, perdiendo por completo la noción del tiempo y el espacio (Fig. 2). El matiz dominante del álbum es el rojo y la cámara se desplaza alternativamente de los ojos de José a los cromos, creando un dinamismo en la mirada que contrasta con la lentitud con que sus manos pasan las páginas.

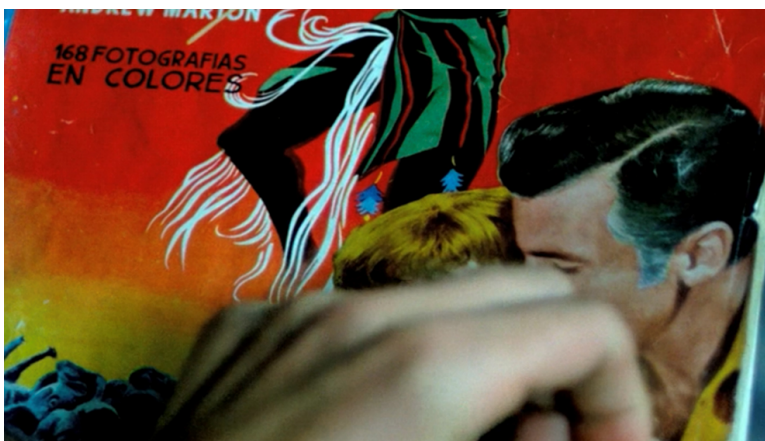


Figura 2. El álbum de cromos infantil de José. (Fuente de la imagen: *Arrebato* (Iván Zulueta, 1980)).

El éxtasis infantil de Pedro P. es doblemente interesante por cuanto se trata de un personaje que vive anclado en una niñez perpetua. El tono de su voz, sus ropas, sus movimientos o las largas horas que pasa en su cuarto de juegos son algunos detalles que revelan su condición aparente de niño grande. Su interés por la esencia del cine, que se concreta en una obsesión extrema por controlar la pausa, revela sin embargo que en su interior es un hombre adulto, con pensamientos acordes a su edad y su formación. Esta contradicción entre el Pedro P. que habla y se mueve como un crío y el Pedro P. que actúa y piensa como un adulto le sirve a Zulueta para hablar de otro tema clave del film, el desdoblamiento del yo, muy bien estudiado por Pérez Perucha (2000).

Aquí interesa el modo en que el director concilia puntualmente ambas identidades en una sola, la infantil, lo cual logra mediante dos objetos: un coche rojo de juguete y una lámpara roja, ambos presentes tanto en su cuarto de la casa familiar como en su estudio de Madrid (Fig. 3). A diferencia de José, Pedro P. no toca esas piezas tan queridas de su infancia, aunque las tiene siempre a la vista como dos tótems que le recuerdan constantemente la obligación de adorarlos. Constituyen su pasaje a la infancia en tanto uno y/o la otra le acompañan, siempre en discreto pero evidente segundo plano, en sus arrebatos: cuando se droga, cuando bebe o cuando se acuesta con José. Pedro P. es un fetichista a quien siempre vemos rodeado de cosas que guardan un significado especial para él. El coche y la lámpara rojos son el recordatorio de su pasión infantil por el juego, luego trasladado a su pasión adulta por el cine.



Figura 3. La lámpara roja de Pedro P. (Fuente de la imagen: *Arrebato* (Iván Zulueta, 1980)).

Ana sufre la regresión más agri dulce de cuantas afectan a los protagonistas. Se intuye una infancia atormentada y problemática en su éxtasis ante la muñeca de Betty Boo que Pedro P. le ofrece a la vista cuando ella le confiesa su nostalgia por ese personaje. Ana, a quien la heroína ha convertido en un juguete roto, se ve reflejada en esa muñeca a la cual el paso de los años ha transformado también en un trazo inservible. Sentada en una silla frente a una pared blanca de la que cuelga un estante con la muñeca, la contemplación del juguete por parte de Ana constituye una de las imágenes más perturbadoras de *Arrebato*. La muñeca, de labios intensamente rojos, como los de Ana, actúa como un espejo temporal que conecta a la Ana que fue con la Ana que es y, probablemente, con la Ana que será; una niña-mujer que solo se siente viva cuando la miran los demás. El número musical en el que Ana canta y baila para José vestida como Betty Boo, en el tiempo presente de la historia, cierra ese círculo alegórico.

4.2. Rojo perversión / Vampirismo

La escena que transcurre en la sala de montaje es una declaración de intenciones que deja un estrecho margen a la especulación sobre el significado último de la película. En el laboratorio, José y un montador (Antonio Gasset) discuten la mejor manera de resolver el final de la nueva película del director, en el cual se ve a una vampiresa en su ataúd. El protagonismo lo cobra la imagen en negativo del monstruo, mientras las voces de José y el montador se escuchan en off. El cine atrapa a sus personajes en el presente eterno del celuloide; del mismo modo, el vampiro otorga a sus víctimas el don envenenado de la inmortalidad. La vida eterna es una aspiración tan legítima como perversa, un deseo contra natura que, sin embargo, obsesiona a los tres protagonistas de *Arrebato*.

Son frecuentes las alusiones al fotograma rojo y la cámara de cine como objetos simbólicos de esta lectura. Pero en el relato hay otros elementos tan o más importantes que connotan con el color rojo la idea del vampirismo como una perversión del orden

de la vida. Más importante aún, como una forma de vida contemporánea de la que nadie puede escapar. El mundo, según la mirada de Zulueta, pertenece a las sombras. Y como sombras se extienden por los decorados de la película algunos elementos que sugieren la expansión de esa enfermedad por las venas del trío protagonista. En particular de José, a quien asedian los vampiros de la heroína, el cine, el amor tóxico, la infancia, la frustración profesional y el tiempo vivencial.

A su alrededor Zulueta diseña espacios inquietantes que se tiñen progresivamente de rojo hasta la desaparición final del personaje. El juego escénico comienza con una broma. A la salida de la sala de montaje, José se pone unos colmillos de juguete y se pinta en el cuello unos mordiscos: «No soy yo a quien le gusta el cine, sino el cine a quien le gusta yo», proclama antes de marcharse. Esas cómicas manchas de carmín se prolongan en otros objetos y elementos de atrezzo que se disponen de forma premonitoria en varias escenas protagonizadas por José. Cuando éste regresa a su piso tras salir de la sala de montaje, el recibidor está iluminado por una luz roja que impregna su cuerpo (Fig. 4). Es una señal de alerta ante la presencia de Ana en su cama, pero también un indicio del comienzo de su perversión definitiva.



Figura 4. El recibidor del piso de José. (Fuente de la imagen: *Arrebato* (Iván Zulueta, 1980)).

En las escenas que transcurren después en dicho piso se aprecian también pañuelos y cortinas que o bien son de color rojo o bien reciben fulgores de luz de ese color. No es una puesta en escena obvia, sino un conjunto sutil de pistas estéticas que Zulueta reparte aquí y allá para definir la atmósfera del film y anticipar el destino de su protagonista. Es probable que esta idea proceda de la novela de Stoker, en la que el escritor irlandés sumerge lentamente al lector en el horror del conde Drácula mediante la revelación paulatina de su naturaleza vampírica. En *Arrebato* hay una táctica similar que se apoya visiblemente en los distintos objetos rojos que se aprecian en las imágenes. Esa es su función narrativa como conjunto de signos, aunque luego cada uno de ellos sirve a un propósito complementario.

El vestuario de José encaja también en esta estrategia cromática. En el transcurso del relato el director adopta de forma progresiva prendas y complementos rojos que expresan su sumisión al encanto maléfico de la narración de Pedro P. Destacan, por ejemplo, un pañuelo de cuello, la montura de unas gafas, un cinturón y, en especial, la camisa roja que viste en la escena de su desaparición. El rojo se apodera de él, lo infecta con sus matices y lo consume hasta su registro definitivo por parte de la cámara de Súper 8. El destino de José es una cárcel de celuloide rojo llamada a perdurar en el tiempo, igual que el de la vampiresa de su propia película. Las dos ficciones quedan vinculadas así por el carácter subyugador del cine, y con ello se pone de manifiesto a la vez el carácter narrativo circular de la historia.

4.3. Rojo penetración / Adicciones

Uno de los motivos que mejor ayudan a situar *Arrebato* en el contexto histórico de su época es el tratamiento del sexo y las drogas. El cine español inmediatamente posterior a la muerte de Franco aborda estos y otros temas con la libertad propia de la nueva situación política. Sin embargo, en el caso de Zulueta no es una exhibición gratuita de imágenes transgresoras, sino un recurso necesario para contar la historia de sus tres personajes principales y, a la vez, exponer su tesis sobre esa suerte de vampirismo social que ejercen los regímenes autoritarios sobre la ciudadanía, incluso cuando el tirano ha desaparecido.

Ana, José y Pedro P. están unidos por una telaraña de dependencias físicas y emocionales entre las que el sexo y la adicción a la heroína ocupan un lugar importante. Son obsesiones características de una parte de la España del momento, pero en la película funcionan mejor como metáforas de la sumisión que marca las relaciones personales en las sociedades contemporáneas. La cuestión recurrente en *Arrebato* es esa idea de entrega –impuesta o voluntaria– a otras personas, y Zulueta encuentra un cauce natural para su expresión en la sexualidad y las drogas. En ambos casos el cineasta recurre al empleo del color rojo para sugerir la acción violenta de la penetración, clave en los dos ámbitos (Fig. 5). El pene penetra en la vagina o en el ano, la lengua penetra en la boca, la aguja penetra en el brazo o en el pie, el canuto penetra en las fosas nasales. Los mordiscos de *Drácula*, una alegoría del acto sexual, en *Arrebato* se convierten en actos sexuales, chutes y rayas esnifadas.

Los prejuicios sociales hacia ciertos temas incómodos vuelven aceptable incluso hoy al vampiro, pero no el sexo desinhibido o el consumo feliz de drogas. Lo explícito parece molestar, aunque constituya una metáfora a veces más compleja que la de la ocultación. Gómez Tarín (2001) destaca la naturalidad con que Zulueta muestra los cuerpos desnudos de sus personajes y sus rituales como drogadictos, subrayando la ausencia de un juicio moral en la mirada del director. Cabe añadir que esa franqueza también se debe a la confianza de Zulueta en su discurso político y social. No es drogadicto solo quien se chuta; hay otras formas de vivir sometido.



Figura 5. Ana y José después de hacer el amor. (Fuente de la imagen: *Arrebato* (Iván Zulueta, 1980)).

La escena del chute de heroína de José en su piso, mientras Ana, ya drogada, duerme desnuda a su lado, suele tomarse como referencia de este tratamiento familiar y espontáneo. Sirve también como paradigma de la estrategia cromática que se establece alrededor del tono rojo penetración. Los labios y las uñas de Ana, que en otros instantes de la película transmiten una idea de pasión, aquí sugieren su poder totémico como partes físicas que penetran y son penetradas, al ser encuadradas en planos detalle que juegan con sus formas sinuosas –los labios semejan una vagina abierta– y/o incisivas –las uñas parecen clavos–. Lo mismo puede decirse de sus pechos y su sexo al aire, cuyo tono rosáceo y cálido despierta las fantasías sexuales de José.

La escena se completa con la liturgia del chute, basada igualmente en la composición de planos detalle que registran todos los instrumentos y partes del cuerpo implicados. La aguja, la cucharilla, el trozo de algodón, la vena, la cinta de goma, el rostro de José y, por último, la sangre que emana del brazo. La eficacia del montaje y la perfección de los encuadres cobran mayor fuerza gracias a la coloración roja de todos estos elementos, ya sea porque ese es su color, caso de la goma y la sangre, o porque reciben una luz de ese mismo tono. La escena termina con la unión de los dos cuerpos desnudos, drogados, vampirizados, penetrados real o imaginariamente por agujas, labios, uñas y penes. La luz cenital y de fondo que reciben es roja.

4.4. Rojo fascinación / Inmortalidad

Muchos de los adjetivos que se han aplicado a *Arrebato* y que pretenden describir la sensación de extrañeza que produce su visionado tienen que ver, al menos en lo psicológico, con el empleo subjetivo del color rojo para despertar la fascinación del público. Porque lo fascinante, como cualquier otra impresión, no existe por sí mismo, sino que se genera a partir de un conjunto de estímulos que establecen una asociación física y/o emocional con el receptor. Hay numerosas construcciones de

esta categoría, pero todas parecen desembocar en el fotograma rojo, la visión más lograda por el director. Como si de un agujero negro se tratara, esta imagen absorbe a las demás a causa de su singularidad estética y su valor narrativo.

Por un lado, llama la atención su coloración, insólita en los fragmentos de celuloide y, por tanto, susceptible de ser recordada por los personajes y el público. Y por otro, es la huella de esa cámara omnívora que seduce a Pedro P. y José. Es la marca visible del vampiro. Zulueta crea un tropo memorable mediante esta doble condición simbólica, vinculando de paso la idea psicológica de fascinación a la de idea existencial de inmortalidad. Lo fascinante permanece en el recuerdo en forma de imagen y lo que se recuerda adquiere la condición de inmortal. Esa es la aspiración última de Pedro P. y José; ser recordados y acaso vivir como imágenes.

De todos los juegos narrativos circulares que fragua Zulueta, este quizá sea el más complejo desde el punto de vista del significado de la historia. Igual que la sangre es la sustancia que liga el destino de los vampiros en un eterno retorno de vida a través de la muerte, el fotograma rojo atrapa a sus víctimas en una cárcel perpetua de celuloide que paradójicamente las libera de su condición mortal. Pedro P. y José encuentran al final de sus respectivos caminos el sentido de la pausa cinematográfica que tanto les obsesiona. Entre fotograma y fotograma vive un monstruo rojo que devora la vida. Esa parte olvidada de la película, que no recibe luz e incluso la rechaza, como los vampiros, se alimenta de ella.

El director emplea otros objetos a modo de metáforas visuales para reforzar la idea de lo fascinante como requisito de lo trascendente. Con un denominador común: todos sirven para fijar o registrar una parte de la existencia humana. Pedro P. cierra el sobre en el que envía sus grabaciones a José con un sello de cera roja; Pedro P. graba su voz en una casete de audio con pegatinas rojas; en su paseo nocturno en coche por la Gran Vía, José se fija en carteles de cine compuestos a partir de fotografías o ilustraciones que lucen un tono rojo dominante; y, por último, José tiene colgado en su piso un cartel de su película *La maldición del hombre lobo*, en el que figuran varios elementos de color rojo. Huellas, voces, dibujos y fotografías. Se trata de signos que han capturado un pedazo de la vida de alguien y que por su propia naturaleza sensible saltan al recuerdo de quien las escucha o las contempla.

Este trasvase del mundo físico al mundo inmaterial devuelve las imágenes y los sonidos a su origen conceptual en la mente. Se da así un fenómeno único en la experiencia vivencial. La fuente y el destino de la imagen y el sonido es la memoria, que les otorga una segunda existencia. Zulueta se acerca de este modo a la teoría de la mirada de Berger. Existimos en la medida en que somos observados. Ese *yo soy* que se enuncia en cada representación es a la vez un reflejo del yo pasado y el yo presente y un anticipo del yo futuro. Lo que dice Berger a propósito de la obra fotográfica de Paul Strand se aplica también a *Arrebato*: «el tiempo de exposición no ejerce violencia sobre el tiempo del *yo soy*; muy al contrario, uno tiene la extraña sensación de que el tiempo de exposición es toda la vida» (2016: 53). José solo existe, solo es, hasta que lo atrapa la cámara de cine. En su existencia en celuloide rojo, José nos dice, por fin, *yo soy*. Eterno (Fig. 6).

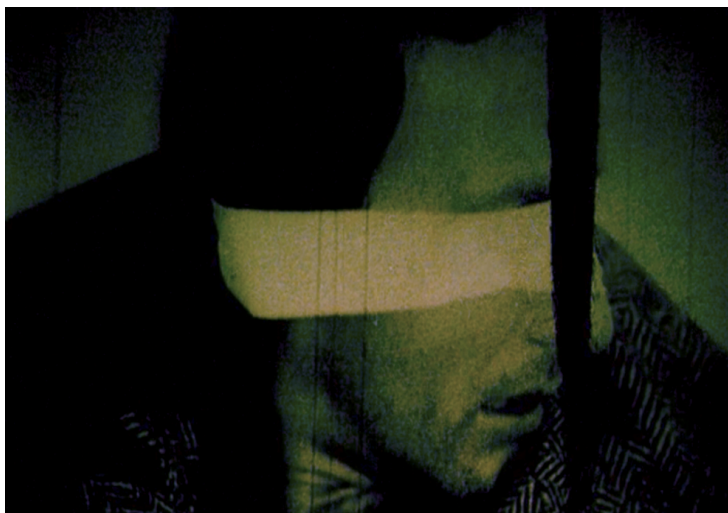


Figura 6. El arrebato final de José. (Fuente de la imagen: *Arrebato* (Iván Zulueta, 1980)).

5. Conclusiones

Arrebato habla del cine como un vampiro que seduce a sus víctimas a cambio de una promesa de inmortalidad icónica. Esta interpretación es compatible con otra posible lectura alegórica del vampirismo que tiene que ver con la estrategia cromática que se ha explicado en este artículo. Zulueta emplea los arrebatos, inducidos por distintos elementos y objetos rojos, que viven sus protagonistas para dar cuenta de un tipo de relaciones sociales basadas en el sometimiento entre los individuos. José y Ana se dominan alternativamente, y Pedro P. domina a José y Ana. Los personajes de *Arrebato* no se relacionan a partir de un principio de igualdad, sino que se esfuerzan por dominar a sus semejantes, y disfrutan haciéndolo, prometiéndoles un estado de felicidad: el arrebato. El vampirismo es también una forma de relación social.

Esta reflexión vale igualmente para *Drácula*, una de las influencias más estudiadas de *Arrebato*, confesada por el propio Zulueta en varias entrevistas. Por ejemplo, en la primera edición en DVD de *Arrebato* (Gran Vía Musical de Ediciones, 2004) se incluye en el contenido extra una breve entrevista a Zulueta en la que este reconoce abiertamente su intención de rodar una película de género, de vampiros, inspirada en *Drácula*. Bram Stoker, nacido en Irlanda en 1847, se educó en un entorno determinado por la traumática unificación de los reinos de Irlanda y Gran Bretaña. No fue una suma de fuerzas sino el sometimiento de un país a otro, y esa tensión vivió uno de sus momentos más complicados a finales de siglo, justo cuando *Drácula* salió a la venta, en 1897. Una historia de vampiros escrita en ese contexto, leída y analizada hoy, sugiere lecturas que van más allá del horror. Es factible que *Drácula* sea un producto cultural que dé cuenta de un contexto político, económico y social, la época victoriana, donde regía un férreo principio de acatamiento y obediencia. El conde transilvano es un McGuffin fantástico para evocar ese estado de sumisión.

Iván Zulueta, nacido en 1943, en plena dictadura franquista, comparte con Stoker la condición de ciudadano de un país dominado por un gobierno autoritario. Es evidente que la dictadura del general Franco no puede compararse con la monarquía británica del siglo XIX en términos de legitimidad histórica. Pero Stoker era un irlandés judío, y para un ciudadano de su condición la reina Victoria era la reina de los ingleses, no la suya. Hay otro par de detalles curiosos en la relación especular entre Stoker y Zulueta. Ambos procedían de familias burguesas inclinadas hacia la expresión artística más popular de su época –la literatura en el caso de Stoker y el cine en el caso de Zulueta– y sus dos obras más conocidas vieron la luz al final de dos periodos autoritarios –*Drácula* llegó a las librerías en las postrimerías del reinado de Victoria I y *Arrebato* se estrenó en cines en los estertores de la España franquista–.

Estas conexiones podrían ser anecdóticas en otras circunstancias, pero se dan precisamente entre dos figuras que viven su primera juventud condicionadas por un aparato estatal de signo totalitario que entiende la relación con la ciudadanía a partir de la obediencia y la sumisión. Stoker y Zulueta hablan del vampirismo desde la mirada de Renfield. La naturaleza subversiva de *Drácula* y *Arrebato*, cada una en los márgenes de su época histórica, consiste en verter la mirada de las víctimas de un sistema político, económico y social que aplasta al individuo, lo domestica, lo cosifica y, en último término, le arranca la vida con la promesa de la inmortalidad.

La presencia de los objetos rojos enunciados en estas páginas se integra en una estrategia cromática que apoya visualmente esta interpretación de *Arrebato*. El fotograma, la cámara de Súper 8, el coche de juguete, la lámpara, la muñeca de Betty Boop, los álbumes de cromos... Cada uno de estos elementos, tratados formalmente con un propósito subjetivo, es un tótem que induce en quien lo contempla un estado arrebatado. Son instrumentos de poder que evidencian, en un ámbito alegórico, un tipo de relaciones sociales gregarias en las que prima un deseo de superioridad. Acaso el triunfo final del vampirismo –la tiranía– sea inculcar en sus víctimas el mismo anhelo de sometimiento que lo sostiene.

Referencias

- Acosta, A. (2010). *Arrebato: joyas del cine español. Academia, 167* (p. 11).
- Albers, J. (2017). *Interacción del color*. Madrid: Alianza.
- Bazin, A. (2017). *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.
- Berger, J. (2016). *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Berger, J. (2001). *Mirar*. Barcelona: Gustavo Gili.
- De Pedro, G. (2010). El próximo arrebato: Iván Zulueta. *Cahiers du Cinéma-España, 31* (p. 75).
- Gómez Tarín, F. J. (2001). *Guía para ver y analizar Arrebato*. Valencia: Nau Libres.
- Heller, E. (2010). *Psicología del color*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Herederó, C.F. (1990). Iván Zulueta: la fragmentación en la periferia. *Archivos de la Filmoteca, 6* (pp. 88-95). Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana.
- Herederó, C.F. (1989). *Iván Zulueta. La vanguardia frente al espejo*. Alcalá de Henares: Festival de Cine de Alcalá de Henares.
- Monterde, J. E. (2000). De *Arrebato* y algunas cosas más. *Archivos de la Filmoteca, 6* (pp. 102-107). Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana.

- Pagà, A. (2006). Residuos experimentales en *Arrebato*. En R. Cueto (ed.), *Arrebato... 25 años después* (pp. 113-140). Valencia: Generalitat Valenciana.
- Palacio, M. (2011). *El cine y la transición política en España (1975-1982)*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.
- Pérez Perucha, J. (2000). *Arrebato*, Iván Zulueta, 1979. *Banda Aparte*, 17 (pp. 79-80). Valencia: Ediciones de la Mirada.
- Rodríguez, H. J. (2000). De vampiros y espectros. Veinte años de *Arrebato*. *Banda Aparte*, 17 (pp. 67-72). Valencia: Ediciones de la Mirada.
- Sánchez-Biosca, V. (1995). *Una cultura de la fragmentación. Pastiche, relato y cuerpo en el cine y la televisión*. Valencia: Filmoteca Generalitat Valenciana.
- Sánchez-Biosca, V. (1990). Fragmentos de un delirio. *Archivos de la Filmoteca*, 6 (pp. 96-101). Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana.
- Sánchez-Biosca, V. (2006). *Arrebato: cine de cámara y film de culto*. En R. Cueto (ed.), *Arrebato... 25 años después* (pp. 157-172). Valencia: Generalitat Valenciana.
- Taylor, G. (2001). *Artists in the Audience: Cults, Camp, and American Film Criticism*. Princeton, Nueva Jersey: Princeton University Press.
- Varichon, A. (2018). *Colores. Historia de su significado y fabricación*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Vertov, D. (1974). *El cine-ojo*. Madrid: Fundamentos.